



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Śmierć w "nowych dekoracjach"

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2015). Śmierć w "nowych dekoracjach".
W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne - publiczne" (S. 275-302).
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Wąchocka

Śmierć w „nowych dekoracjach”

Ostatnia scena z *Do piachu* pozostanie jednym z najbardziej przejmujących obrazów w dziejach polskiego — nie tylko powojennego — dramatu. Utwór Różewicza budził w swoim czasie nadzwyczaj żywe reakcje ze względów zarówno politycznych, jak i (bardziej jeszcze) estetycznych, finalna scena rozstrzelania musiała prowokować (i prowokowała) sprzeciw jednego i drugiego rodzaju. Polski teatr nie był gotowy na jej przyjęcie. Również ocena w kategoriach przeżycia *katharsis* wydawała się w tej sytuacji nie wystarczać, *katharsis*, do której doznania zgodnie z klasycznym rozumieniem nie są konieczne poruszające, jawne bodźce wizualne, oczyszczenie ma bowiem źródło we wstrząsie emocjonalnym. Strach i wymykająca się spod kontroli fizjologia jako świadectwo ostatnich chwil bohatera, nieskładna, rwąca się modlitwa, wreszcie oddane z realizmem studium zgonu, krew, drgająca ręka, odpryski mózgu na butach jednego z partyzantów — wszystko to łamie konwencje przedstawieniowe scenicznej śmierci. Uchwycić, zarejestrować i przekazać materialny wymiar aktu śmierci — to coś, co jest radykalnie różne od demonstrowanych przez dramat w jego wielowiekowej historii przejawów ludzkiej śmiertelności. Jak gdyby teatr nie tyle pokazywał, że inscenizuje sceniczną śmierć, ile bardziej na sposób filmowy chciał sprawić wrażenie, że jest rejestratorem śmierci autentycznej. Obraz Różewicza przez swą drastyczność — nagą prawdę widzialności, narusza, uznawaną podświadomie, granicę nieprzedstawialności. Jest bezsprzecznie wydarzeniem osobnym w polskim

dramacie, ten bowiem w ostatnich kilkudziesięciu latach otwiera się na inny typ dyskursu zarówno kulturowego, jak i estetycznego.

Na zmianę miejsca śmierci we współczesnej kulturze złożyły się co najmniej dwa ściśle współzależne od siebie zjawiska, które charakteryzują stosunek dzisiejszych społeczeństw zachodnich do skończoności ludzkiej egzystencji. Przede wszystkim pragnienie całkowitego zapanowania nad życiem oraz utopijna wiara w niespożyte możliwości jego przedłużania. Na głębszym poziomie źródłem tej zmiany jest powszechne zanikanie wiary w nieśmiertelność. Walka z chorobami, jaką nie bez licznych zwycięstw toczą nauki medyczne, doprowadziła do przekonania, że nie umiera się w sposób naturalny, do rozbicia i rozproszenia „śmiertelności w nieskończone serie indywidualnych przyczyn śmierci”¹. Z kolei wyparcie perspektywy metafizycznej, w związku z tym, iż kres egzystencji nabrał czysto ludzkiego wymiaru, przyniosło w konsekwencji stłumienie „idei śmierci, które płynie z niemożności zapanowania nad tą myślą, z niemożności pogodzenia się ze śmiercią”², nie osłabiając jednak ani trochę lęku przed nią, przeciwnie — jak zauważa Max Scheler — wzmacniając ów lęk. Bez wiary w nieśmiertelność śmierć naturalna i rozkład fizyczny stały się zbyt potworne, aby o nich myśleć czy mówić.

Widomym następstwem tego zbiorowego wymazania jest dziś „prywatyzacja” śmierci, a więc proces polegający na usuwaniu śmierci i umierających ludzi z pola społecznej i kulturowej działalności. Wewnętrznie sprzeczny mechanizm ukrywania śmierci, irracjonalną wstydlivość, wręcz tabuizację dobrze rozpoznał Martin Heidegger, kiedy opisywał dwuznaczną, zmistyfikowaną komunikację językową między umierającym i otoczeniem oraz zakłócenie, jakie niesie śmierć dla „zatroskanej bez troski opinii publicznej”. „Nierzadko przecież umieranie innych uważa się za rzecz towarzysko przykrą (jeśli nie wręcz za brak taktu), której życie pu-

¹ Z. BAUMAN: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. LEŚNIEWSKI. Warszawa 1998, s. 185.

² M. SCHELER: *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*. Przeł. A. WĘGRZECKI. Warszawa 1994, s. 91.

bliczne winno się wystrzegać”³. Z kolei Philippe Ariès pokazywał, w ramach analizy historycznokulturowej, codzienne zachowania, rozwiązania organizacyjne i zmiany w sferze symbolicznej, świadczące o usuwaniu śmierci z widocznej powierzchni życia. „Obecnie śmierć jest tak z naszych obyczajów wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy”⁴. Pomijając już oddalenie wynikające z przemieszczenia jej w obszar działalności wyspecjalizowanych instytucji (szpitale, hospicja, zakłady pogrzebowe), dowodzić tego może z pewnością wygasanie tradycyjnych rytuałów przed- i pośmiertnych czy zniknięcie konduktów pogrzebowych z ulic miast.

Uprywatnienie zdarzenia śmierci we współczesnym społeczeństwie uderza tym bardziej, że niejako w przeciwstawieniu do tego śmierć na niespotykaną skalę znalazła dziś sobie miejsce w (głównie) medialnej przestrzeni publicznej, którą obficie wypełniają dramatyzacje żałoby (na przykład po śmierci Jana Pawła II, po katastrofie smoleńskiej), nagłośnione odejścia wybitnych ludzi, zwłaszcza zaś emitowane przez media obrazy zgonów gwałtownych, śmierci masowej czy anonimowej. Choć różnej rangi, respektują zwykle podobną zasadę — podejście do wydarzenia śmierci w kategoriach widowiska, stając się nieuchronnie częścią współczesnej kultury widowiskowej. W społeczeństwie spektaklu śmierć można łatwo „zobaczyć”, bez konieczności doświadczenia jej prawdziwej grozy i traumatycznego piętna, jakie odciska na życiu. Tym samym medialne upublicznianie cierpień zadawanych innym ludziom, obrazów umierania i żałoby wpływa na zmianę naszej percepcji, prowadzi do przesunięcia granicy między tym, co powszechnie dostępne, a tym, co skryte, intymne i objęte tabu.

Można oczywiście dyskutować, czy złudzenie ostatecznego pokonania śmierci (rozmienionej na mozaikę połowicznych triumfów), którym karmi się nowoczesność, to dowód największej porażki ludzkiego rozumu, jak twierdzi Zygmunt Bauman, czy też jeszcze jedna — najmocniejsza i najodporniejsza — z kolekcji masek, jakie wytwarza kultura. Tak czy inaczej, w swej biologicznej namacal-

³ M. HEIDEGGER: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 1994, s. 357.

⁴ Ph. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1989, s. 41.

ności, jako całkowite unicestwienie, musiała zostać odsunięta na margines życia społecznego, nie przestając ani trochę być doświadczeniem ważnym, najbardziej osobistym; własnym i samotnym dla umierającego, trudnym i bolesnym dla tych, którzy doznają straty. Właśnie ten intymny dramat uległ rozproszeniu w ponowoczesnej kulturze i został pozbawiony dawnego miejsca: śmierć naturalna, jednostkowa właściwie zniknęła z obszaru życia publicznego⁵. Eliminacja ma, zdaniem Jeana Baudrillarda, tak zasadnicze znaczenie dla funkcjonowania współczesnych, zwłaszcza zachodnich, zbiorowości, że uznał ją za rodzaj pierwotnego czy podstawowego wzorca dla innych form wykluczenia.

W polskiej kulturze i obyczajowości, powie ktoś, przemiany, o których mowa, nie posunęły się jeszcze tak daleko, jak w rozwiniętych społeczeństwach Zachodu. Narodowe tradycje związane z kultem zmarłych są na tyle silne i trwałe, że wydają się zapewniać dość skuteczną ochronę przed usankcjonowaniem „likwidatorskich” tendencji. To prawda, gdy bierze się pod uwagę tylko to, co dzieje się „od święta”, a nie zwyczajną, ciemną i niemą historię śmierci na co dzień. Tymczasem między spełnianiem świątecznych rytuałów a ewoluującą praktyką dnia powszedniego jest znaczna różnica. Dlatego można zapewne przyjąć, że ten rodzaj „rozwiązania kulturowego” polegającego na instytucjonalnym i mentalnym relegowaniu śmiertelności, a będącego szczególnie wyrazistym przejawem tłumienia pamięci o dawnych związkach ze śmiercią i z ideą życia pozagrobowego, stanowi również istotny punkt odniesienia dla współczesnych polskich dramatopisarzy — jako racjonalizacja negatywna oraz jako dookreślający sensy kontekst analizy indywidualnej i zbiorowej świadomości. Teksty dramatyczne Stanisława Grochowiaka, Wiesława Myślińskiego, Zbigniewa Herberta, Tomasza Mana i Mariusza Bielińskiego, pisane w różnym czasie, próbują nie tylko na różne sposoby o śmierci opowiedzieć, ale też przywrócić ją naszemu myśleniu. Temat z trudem przełamujący barierę milczenia, odsunięty ze sceny życia społecznego, uczynić wymawialnym

⁵ W szeroko rozumianych naukach humanistycznych, jakby w odpowiedzi na społeczną eksmisję śmierci, notuje się od pewnego czasu przyrwył zainteresowania tą problematyką.

i na tyle poruszającym, by poddać go weryfikacji sceny teatralnej lub radia. A uobecniając za pomocą medium sztuki — znaleźć dla niego na powrót należne miejsce w przestrzeni publicznej, w sferze widzialności.

Nasuwa się naturalnie pytanie, czy samo podjęcie tyleż drażliwego, co fundamentalnego tematu, tylekroć przetwarzanego w dziejach dramatu, musi się wiązać z przekroczeniem granic widzialnego i/lub wypowiedalnego. Czy zróżnicowane światopoglądowo i estetycznie autorskie ujęcia problematyzują ich istnienie? Otóż teksty przywołanych twórców niekoniecznie na tym opierają strategię oddziaływania na odbiorcę, by odsłonić przed nim swój krytyczny, demistyfikatorski czy wywrotowy potencjał. Rozpatrywane razem dają natomiast nader wymowne świadectwo przemian kulturowych wobec śmierci, zachodzących w polskim społeczeństwie w ostatnich kilkudziesięciu latach, przemian, które ona jednocześnie powoduje i jaskrawo uwyrażnia.

Śmierć na co dzień

„Kładąc definitywny kres ludzkiemu bytowaniu, [śmierć — E.W.] jednym nierozciąglym punktem czasu wyznacza linię graniczną między dwoma nowymi obszarami ludzkiej egzystencji” — pisze etyk Tadeusz Ślipko⁶. Te dwa nowe obszary to pamięć i dorobek, jakie człowiek po sobie pozostawia, oraz pośmiertny los jego ciała. W świetle ustaleń biologii czy z punktu widzenia antropologii, a także filozofii, byłoby jednak znacznym uproszczeniem sprowadzać ów nierozciągły punkt czasu jedynie do mechanicznego przecięcia węzła łączącego ducha z ciałem. Wraz z ekspansywnym rozwojem nauk medycznych i możliwości podtrzymywania funkcji ludzkiego organizmu śmierć staje się coraz częściej czymś nierozstrzygalnym w ramach samej nauki: ani zatrzymanie akcji serca, ani płaski en-

⁶ T. ŚLIPKO: *Sens życia — sens starości w perspektywie chrześcijańskiej*. „Ethos” 1999, nr 3, s. 24.

cefalogram nie muszą być jednoznaczna oznaką końca. Nauka jest w stanie coraz bardziej nieustępliwie przedłużać życie, wciąż jednak nie potrafi definitywnie rozstrzygnąć tej zagadki. Jedno pojęcie śmierci, tradycyjne pojęcie śmierci biologicznej, współwystępuje dziś z definicjami śmierci klinicznej, mózgowej, socjologicznej, jakie rozróżnia tanatologia⁷. Pamiętając o tej nieostrej i rozciągliwej strefie „pomiędzy”, możemy właściwie mówić tylko o tym, co dzieje się po „tej” stronie, o śmierci, która kładzie kres historii ciała — tak samo jak i punkt ciężkości szeroko rozumianej problematyki tanatologicznej, również antropologii śmierci, spoczywa na „doczesnej” stronie problemu umierania. Wnikanie w to, co po „tamtej” stronie, pozostaje kwestią wiary i nakazów religii, tym od zarania karmi się mit, który usiłując nadać sens finalnej perspektywie ludzkiego losu, jest w istocie osławianiem grozy końca ziemskiej egzystencji.

Śmierć zatem należy do życia. „Jest zjawiskiem najmniej znanym spośród nieznanych”, można powtórzyć za Emmanuelem Lévinasem, ale — co jedynie i bezwzględnie pewne — umierać jest działaniem żyjącego; umiera ktoś, kto żyje⁸. Ten spełniany z mozołem, krok po kroku, akt rejestruje Tomasz Man w sztuce *Dobrze* (2006), podobnie jak w nieco wcześniejszej *Katarantce* (1998)⁹. Moment, gdy czas, jaki pozostał człowiekowi, nie ma już nic do zaoferowania, lecz wciąż jest owym „jeszcze nie”, które oznacza istnienie przeciw nadchodzącemu przeznaczeniu, sposób uchylania się przed śmiercią w doświadczeniu jej nieubłaganej bliskości. W obu utworach odchodzenie ukazane jest jako proces głęboko — z konieczności lub z wyboru — utajony i intymny, który wypełnia wszystkie, nawet najdrobniejsze epizody egzystencji. Kruchość kondycji centralnych postaci, ich naznaczona chorobą cielesność służą więc w równym stopniu konstrukcji dramatu wewnętrznego jednostki i uwypukleniu problemu wyizolowania, jakie często znamionuje schyłkową fazę życia. Przed laty Stanisław Grochowiak podjął ryzyko

⁷ Zob. A. OSTROWSKA: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa 2005, s. 65–70, 96–99.

⁸ *Filozof wobec śmierci: Emmanuel Lévinas*. W: Ch. CHABANIS: *Śmierć, kres czy początek?*. Przeł. A.D. TUASZYŃSKA. Warszawa 1987, s. 255.

⁹ T. MAN: *Katarantka*. „Dialog” 1998, nr 4; IDEM: *Dobrze*. „Dialog” 2006, nr 8.

przedstawienia getta ludzi starych, odsuniętych na margines, tyleż metaforycznego, co realnego, zamykając bohaterów swojej sztuki w prowadzonym przez siostry zakonne domu starców. *Chłopcy*, odsłaniając twarde metody i despotyzm opiekunek, czyli władzy, jednocześnie eksponowali rebelię i eksces, anarchistyczną witalność pensjonariuszy — daleko odbiegający od utartych wyobrażeń wizerunek starości. Man nie potrzebuje sięgać po model jakiejś zinstytucjonalizowanej formy nacisku, żeby nie mniej przekonująco pokazać separację, która w obliczu śmierci dotyka jednostkę w rodzinie i najbliższym otoczeniu.

Motorem akcji w *Dobrze* i niejako skrytym bohaterem jest syndrom wyparcia, choć „wspólnymi siłami” ugruntowany, to przecież jak każde wyparcie — dwuznaczny. Starszy Mężczyzna długo odwleka wyjawienie najbliższym osobom, Córce i Wnuczkowi, prawdy o stanie swojego zdrowia, świadom, że brutalna szczerłość mogłaby naruszyć pielęgnowaną latami fasadę poprawności rodzinnych stosunków. O dramatyzmie sytuacji decyduje więc nie zamknięcie, jak u Grochowiaka, lecz mniej namacalne przejawy nowocześniejszej strategii organizacji wspólnot, mianowicie to, że starość i choroba, kłopotliwy depozyt uciekającego bezpowrotnie życia, skazane zostały w przestrzeni społecznej/publicznej na banicję. (Głównie, choć nie tylko, wskutek dominacji ekspansywnego mitu wiecznej młodości). Podeszły wiek stał się marginalną i aspołeczną częścią życia, odrzuconą gdzieś na obrzeża normalności, sferą izolacji, wyrokiem w zawieszeniu, w nieartykułowanym nigdy wprost, a mocnym i niewzruszonym przekonaniu — przedsionkiem śmierci. Najwidoczniej działa tu, nieświadomy w sporej mierze, społeczny mechanizm obronny: starcy, pozostawieni swojemu losowi, stoją w pewnym sensie między życiem a śmiercią, bliżej śmierci, toteż mimowolnie zmuszają innych do myślenia o niej. Symptomatyczne dla tej ambiwalentnej, samooszukańczej postawy są różne instytucjonalne regulacje, które wprowadzie nie pozwalają wątpić, że na ludzi starych łoży się znaczne środki finansowe, ale dzieje się tak zwykle po to, aby trzymać ich na uboczu. To coś więcej niż twarda ekonomia społecznej modernizacji. Poza stroną praktyczną niełatwo doszukać się w tym śladów odwiecznego pragnienia, które

podtrzymuje złudzenie, że wraz z nimi pozbywamy się również śmierci. Z domieszką pokrzepiającej iluzji, czy bez, oznacza to eliminację starości, dołączonej w ten sposób do serii innych wykluczeń z jawnej przestrzeni publicznej.

Jednym z najważniejszych miały się okazać opisane przez Michela Foucaulta dzieje wygnania szaleńców, jakie dokonało się w początkach zachodniej epoki nowożytnej. Jean Baudrillard wskazuje podobną praktykę, której poddane zostały również dzieci (nie tylko z powodu odkrycia ich odrębności, jak to widzi Philippe Ariès, stopniowo zamykane w wyidealizowanym dziecięcym świecie), a która dziś obejmuje ludzi starszych. Te kolejne segregacje wyznaczają, według niego, drogę rozwoju naszej kultury, prowadząc w rezultacie do tego, że podobnie jak cała reszta, szaleńcy, dzieci i starcy stali się osobnymi „kategoriami”. W ujęciu Baudrillarda, co więcej — inaczej niż dla Arièsa, Geoffreya Gorera czy Zygmunta Baumana, traktujących usuwanie śmierci jako zjawisko determinowane splotem wielu procesów cywilizacyjnych — wszystkie te formy wykluczenia poprzedza wykluczenie bardziej radykalne, służące pozostałym za model i leżące u podstaw „racjonalności” naszej kultury, mianowicie wykluczenie zmarłych i śmierci¹⁰.

Separacja w sztukach Mana to studium przypadku, przeprowadzone przy użyciu typowych środków teatralnego wyrazu. Przestrzeń sceniczna ściśnięta w granicach mieszkania-pokoju oraz — w planie symbolicznym — dryfowanie postaci we własnym świecie tworzą czytelną figurę odwołującą się do odbiorczych klisz i wyobrażeń. Dramat umierania jako sytuację uniwersalną i intymną zarazem wpisuje autor w odmienne konteksty socjopsychologiczne, by nadać mu za każdym razem indywidualne znaczenie. W *Katarantce* wprowadza na scenę starość zniedołężniałą, bohaterkę bezradnie poddającą się izolacji, a coraz bardziej osuwającą się w wyimaginowany świat swojej przeszłości. I choć wystrzega się rozwiązań w powszechnym odczuciu obscenicznych, to przecież na każdym kroku pozwala dostatecznie mocno zobaczyć, że umieranie

¹⁰ Zob. J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2007.

jest (może być) czymś odstręczającym i wstydliwym. Pozostawia widza sam na sam z ociemniałą kobietą, z jej wspomnieniami i fantomami, podsuwając jego oczom zniszczone, jak u postaci Samuela Becketta, ciało, mnożąc uporczywe zmagania z nieposłusznymi przedmiotami, nieprzyjaznymi sprzętami, ze „złośliwą”, stawiającą opór materią, ale i z zaburzoną świadomością. Doskonale rozumiał tę mroczną pracę starości Gombrowicz, kiedy z rezerwą i nie bez pewnego znecierpliwienia odnosił się w *Dziennikach* do myśli francuskich egzystencjalistów o śmierci. Śmierci bowiem żadną miarą nie jesteśmy w stanie zasymilować, a jak uważa Elisabeth Kübler-Ross, nastawienie dziś dominujące polega raczej na zaprzeczaniu jej istnienia¹¹.

Właściwa sprawa nasza — pisze Gombrowicz — to właśnie starzenie się, owa postać śmierci, której co dzień doświadczamy. Lecz nawet nie samo starzenie się, a ta jego właściwość, że jest tak zupełnie, tak straszliwie odcięte od piękności. Nie męczy nas nasze powolne umieranie, lecz raczej to, że wdzięk życia staje się nam niedostępny¹².

Dobrze tymczasem przedstawia taki wariant starości, który — choć okaże się fiaskiem — mógłby się jawić jak przysłowiowy ostatni blask życia w obliczu perspektywy nieuchronnego końca. Świadomość jego bliskości nie musi się koniecznie wiązać z obumieraniem celów, aspiracji, dążeń i działań, uczuć miłości i nienawiści, ani też oznaczać wznoszonego powoli muru zobojętnienia, odcinającego człowieka od innych ludzi i rzeczy. Tak, w największym skrócie, brzmi remedium humanistycznego myślenia przeciwko przemocy śmierci. Chory na raka mężczyzna ze sztuki Mana próbuje więc przeciwstawić się stereotypom, skazującym ludzi w jego wieku i sytuacji na bierne oczekiwanie — sprzedaje ukochany stary samochód, wyjeżdża (raczej w wyobraźni niż faktycznie) w podróż do Ameryki, skąd „przywozi” wymyśloną przez siebie Indiankę.

¹¹ Zob. E. KÜBLER-ROSS: *Rozmowy o śmierci i umieraniu*. Przeł. I. DOLEŻAŁ-NOWICKA. Warszawa 1979.

¹² W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1986, s. 63.

Erotyczny fantazmat Starszego Mężczyzny ma, jak się okazuje, potężną moc dywersyjną, niebezpieczną zarówno dla zbudowanego przez innych, ustalonego obrazu jego osoby, jak i dla jego relacji z najbliższymi. Staje się nieoczekiwane większym zagrożeniem niż rzeczywista choroba, ponieważ nie mieści się w dotychczasowym, klarownym układzie rodzinnych stosunków. Problem erotycznych doświadczeń wieku podeszłego, ukazany przenikliwie choćby w Różewiczowskim *Śmiesznym staruszku* i ocierający się tam o strefy zakazane, u Mana rysuje się w dużo łagodniejszej wersji, oczyszczonej z wywrotowych i niepoddających się społecznej kontroli aspektów ludzkiej cielesności, tym niemniej uderza w sztywność kulturowych norm regulujących zachowania. W wyniku tej konfrontacji jasno widać zatem, że nieprzyzwoite, bo trudne do zaakceptowania, są nie sama starość i choroba — nieprzyzwoita jest starość w połączeniu z erotyką.

Nie sposób też nie zauważyć, że podjęta przez bohatera gra to przejmująca w swej ekstrawagancji i sentymentalizmie, wyzwalamąca reakcja na zadziwiająco niefrasobliwą postawę otoczenia, przede wszystkim Córkę i Wnuczkę. Nie jest to zwyczajna obojętność, dlatego tym dotkliwiej uzmysławia skonwencjonalizowany charakter relacji intymnych, jakie zachodzą w rodzinie. Chory mężczyzna nie potrafi powiedzieć o swojej tragedii, ale też nikt nie ma chęci go wysłuchać. Dramatu umierania zwykle nie odgrywa pojedynczy aktor, zazwyczaj wymaga dodatkowej obsady, a ta w tym wypadku nie potrafi sprostać sytuacji. W dzisiejszym społeczeństwie skwapliwie poddającym się standardom estetyzacji i zdrowego stylu życia, które zawładnęły sferą publiczną, tabu jest nie tylko śmierć; tabu to także rak, a w niektórych środowiskach — w ogóle choroba. Podejmowane w ostatnim czasie starania, zmierzające do obalenia umocnianego przez lata niewidzialnego muru, jak również zapewnienia godnego umierania — z jednej strony, z drugiej zaś spektakularne ujawnienia własnych przypadków chorobowych przez wybitne postacie publicznej sceny (świata polityki, filmu, sportu) zdołały nieco zahamować tę tendencję, ale jej z pewnością nie zlikwidowały. Chorych nadal starannie separuje się od zdrowych, cięższe schorzenia od lżejszych, skrzętnie izolując cierpienie, które jest wyjątkowo

źle tolerowane przez oko kultury. Ten bezwiednie fetyszyzowany dyktat poprawności to w sztuce Mana źródło milczenia, pierwszej i najbardziej elementarnej formy wykluczenia. Umierający odchodzą nie tylko w samotności, lecz także w milczeniu.

Nie ma czego komunikować w tym jedynym języku, który razem dzielimy i którym rozporządzamy — w języku przetrwania. Niemożliwość komunikacji, milczenie między nami, tchórzliwe milczenie, które skrywa niemoc, oto najgłębsza przyczyna zakłopotania¹³.

Strategia uników, a zwłaszcza stosowanie różnego rodzaju środków zastępczych, maskujących i zarazem neutralizujących, znane i praktykowane od wieków, dziś w równym, jeśli nie w większym stopniu zdradzają ten narzucony przez kulturę mechanizm wymazywania tematu śmierci. W sztuce Mariusza Bielińskiego *Cicho* mieści się scena, która bezbłędnie ilustruje działanie wewnętrznej cenzury. Bohater, niezdolny do tego, by powiedzieć Babci o jej zbliżającej się śmierci, inscenizuje teatralną „replikę” nieodbytej rozmowy jako formę wewnętrznych negocjacji, obsadzając siebie samego w roli reżysera i dublera — tego, kto odkrywa prawdę. Starszy Mężczyzna u Mana pozoruje dystans, uciekając w język zdrobnień. Natomiast Wiesław Myśliwski w *Requiem dla gospodyni* ustami uczonej etnografki, rozprawiającej o zwyczaju czuwania przy zmarłych niczym o folklorystycznej ciekawostce, demaskuje pruderię, jaka osłania ten temat. Opresyjny język zawsze skazuje na zafałszowanie realnego doświadczenia albo odgradza od niego. Swoisty efekt obcości w utworze Bielińskiego, jakkolwiek jest wyjściem połowicznym, dzięki możliwości teatralnego odegrania oraz zdublowaniu postaci pozwala niejako zademonstrować sposób radzenia sobie z niewymawialnością śmierci.

¹³ Z. BAUMAN: *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 157.

Zmierzch rytuału

Konsolacyjne wsparcie zapewniały od zarania ludzkości praktyki kulturowe związane zarówno z ostatnią fazą umierania, jak i samą żałobą. Sprawowane w żałobie, przez określony czas, praktyki miały na celu opanowanie (a następnie — załagodzenie) procesów psychicznych, wywołanych śmiercią, wskutek zagwarantowania odpowiednich środków ich ekspresji. Dzięki systemowi wierzeń, wyjaśniających znaczenie śmierci, oraz czynnościom rytualnym, które dostarczały odpowiedzi społecznych na emocje rozbudzone z powodu straty, możliwe stawało się pogodzenie się z wyrokiem losu oraz powrót do normalnego życia. Niegdyś śmierć była wydarzeniem społecznym, i to pierwszorzędnej wagi, doświadczeniem nie tylko umierającego, lecz także całej rodziny, całej zbiorowości. Była wydarzeniem poruszającym dla całej wspólnoty i godziła w grupę społeczną, która reagowała w imię tej naruszonej całości, dając temu wyraz w obyczajach żałobnych i zbiorowo okazywanym bólu — w tym manifestował się wspólnotowy, a więc i publiczny, wymiar śmierci. Ale podobnie jak usunięta została z przestrzeni prywatnej oraz publicznej śmierć jako zjawisko naturalne, zanikają dziś również towarzyszące jej rytuały, zarówno te, które przewidziane były na czas przed zgonem, jak i te związane z pochówkiem. Sztuka, która ukazuje ich rozpad, nie ogranicza się jedynie do rozpoznania deficytu wszystkich tych, ważnych z punktu widzenia zbiorowości, znaczeń i wartości. Wydaje się, że tak jak w przypadku historii rozstawania się z życiem, jej podskórny sens tkwi w ujawnieniu albo raczej w możliwości samoświadomienia indywidualnych i zbiorowych lęków przed śmiercią.

Rytuały tego rodzaju, zgodnie wskazują antropolodzy, oprócz powinności należnych duszy zmarłego lub umierającego spełniają ważną funkcję konsolidującą wobec zbiorowości. Leszek Kołakowski w swoich *Mini-wykładach o maxi-sprawach* [sic] podkreśla ponadto ich znaczenie — by tak powiedzieć — reparatorne.

Śmierć, chociaż nie jest wydarzeniem rzadkim albo niezwykłym — pisze — zawsze narusza spójność zbiorowości, rodzi niepokój

i zatrwożenie, wytrąca z rutyny. Rytuał ma przywracać normalność, utwierdzić od nowa skaleczoną wspólnotę. [...] Z jednej strony rytuały mają nas zapewnić o niesłabnącej obecności zmarłego, jego trwaniu w tym samym kosmosie, z drugiej strony przyświadczać jego nieobecność w znanym nam porządku, tak że chcemy jednocześnie być ze zmarłym i odsunąć go w inny świat, byśmy mogli na nowo afirmować trwałość naszego życia zbiorowego¹⁴.

Co więc się dzieje, gdy tradycyjne obyczaje związane ze śmiercią idą w zapomnienie? Dwa niejednakowe z wielu względów obrazy, jakie przynoszą *Kaprysy Łazarza* Grochowiaka (1965) oraz *Requiem dla gospodyni* Myślińskiego (2000), mogłyby być artystycznym pendant do ustaleń antropologów, w obu bowiem utworach badane przez nich formy obrzędowe występują już w schyłkowej, mniej lub bardziej nadszarpniętej postaci. I choć pierwszy dramat rozgrywa się jeszcze w „starych dekoracjach”, na spokojnej polskiej wsi, a drugi w dekoracjach w fazie generalnej transformacji — gospodarczej i obyczajowej — zbliża je do siebie właśnie podobieństwo procesów kulturowych, które uchwycone zostały w różnych okresach naszej powojennej historii.

Dramat radiowy Grochowiaka otwiera monotonny lament starej kobiety „Wieczne odpoczywanie racz mu dać Panie...”. Nie jest to jednak, jak by się w pierwszej chwili wydawało, modlitwa odmawiana za spokój duszy zmarłego. Już z pierwszych kwestii dialogu dowiadujemy się, że ten, komu modlitwa jest poświęcona, wciąż żywy, leży w sąsiedniej izbie, co jeden z synów skomentuje: „Matka mówi pacierze na zapas. Skrzętność w niej taka”¹⁵. Stosowniej-
sza zatem byłaby przewidziana w takiej sytuacji któraś z modlitw „przy konających”, jakie stanowią zasadniczy element rytuału towarzyszenia umierającemu, w którym chodzi „nie o zatrzymanie umierającego na tym świecie (i nie o ewentualne sentymentalne »zamaskowanie« jego śmierci wobec bliskich), ale o godne wypra-

¹⁴ L. KOŁAKOWSKI: *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Trzy serie*. Kraków 2003, s. 269.

¹⁵ S. GROCHOWIAK: *Kaprysy Łazarza*. W: IDEM: *Dialogi*. Warszawa 1975, s. 195.

wienie umierającego do nowego sposobu życia”¹⁶. Wraz z modlitwą za zmarłych, zamiast należnej modlitwy *in hora mortis*, zaczynają się w *Kaprysach Łazarza* perturbacje „śmierci na opak”, niezupełnie jednak w takim znaczeniu, jakie ma na myśli Philippe Ariès. Dla francuskiego historyka „śmierć na opak” to pasmo wielorakich zmian, polegających na medykalizacji śmierci, zakłamywaniu jej istnienia, repulsji i maskowaniu plugastwa oraz na stopniowym eliminowaniu jej, jak również żałoby z obszaru publicznego, o których tu już częściowo pisałam¹⁷. W sztuce Grochowiaka tymczasem sprawcą opacznej dramaturgii śmierci, absurdalnych bez mała i chwilami komicznych wydarzeń, jest sam umierający. Dokładniej mówiąc, umierający i rodzina, która i ze względu na poczynione przygotowania do stypy, i ze względu na destabilizację codziennego życia (żniwa, wyczekiwanie wiejskiej społeczności) chce, ażeby Jacenty godnie i we „właściwym” czasie opuścił ten świat.

Grochowiak utrwalił jeszcze moment, gdy umierało się w domu, wśród bliskich. Śmierć uroczysta, świętowana w szczególnie sposób, śmierć w gronie rodziny odchodzi stopniowo w przeszłość; obecnie częściej umiera się w szpitalach — to podstawowy wyraz eksterytorialności śmierci. Z wydarzenia rodzinnego stała się przypadkiem szpitalnym, oddanym w ręce „specjalistów”, a przez kontrast ze sterylną doskonałością maszynierii — czymś obcym i, podobnie jak żałoba, krępującym. Autor *Kaprysów Łazarza* przywołuje ten dawny obyczaj, poddając go zarazem swoistej dekonstrukcji. „Ceremoniał śmierci w łóżku, któremu przewodniczy umierający, otoczony krewnymi i przyjaciółmi”, i który dzięki powadze tradycji tworzy ustalone ramy inscenizacji¹⁸. Gdyby nie niespodziewane zaburzenie uroczystości, wszystko mogłoby się odbyć w wiejskiej chałupie zgodnie ze scenariuszem dawnej *ars moriendi*: pożegnanie, modlitwa i pobożne śpiewy asystujących, ostatni sakrament. Tak się jednak nie stanie, bohater Grochowiaka nie zamierza łatwo się poddać, więc gra na zwłokę. Odwrotnie niż biblijny Łazarz, który tylko dzięki

¹⁶ P. MILCAREK: *Commendatio animae. Rytuał „modlitw przy konających”*. W: *Prawda umierania i tajemnica śmierci*. Red. M. GÓRECKI. Warszawa 2010, s. 197.

¹⁷ PH. ARIÈS: *Człowiek i śmierć...*, rozdział 12. *Śmierć na opak*.

¹⁸ PH. ARIÈS: *Śmierć drugiego*. Przeł. J. LALEWICZ. „Teksty” 1979, nr 3, s. 124.

boskiej interwencji wyrwał się z objęć snu wiecznego, sam chciałby zdecydować o swoim losie. „Wszystko ma swój czas i każda sprawa pod niebem ma swoją porę: jest czas rodzenia i czas umierania” — mówi Księga Koheleta¹⁹. Ale Jacenty nie dlatego — albo nie tylko dlatego — by przeciwstawić się naturalnemu prawu, usiłuje odroczyć wyrok. „Układanie się” ze śmiercią ma realistyczne i bardzo ludzkie uzasadnienie fabularne. Jacenty postawił stanowczy warunek, że nie umrze, dopóki od zgromadzonej przy łożu rodziny nie otrzyma zapewnienia, że ta przetransportuje i pochowa jego ciało w rodzinnej wsi za Bugiem. Uporczywym domaganiem się przysięgi i pochówku wedle własnych oczekiwań przedłuża ceremoniał, zmuszając kilkakrotnie rodzinę i księdza do jego powtórzenia, by ostatecznie w finale śmierć, na jakiś czas, uchylić. W groteskowej psychomachii, w której głównym przeciwnikiem będzie ksiądz, odwrócony więc zostaje nasz współczesny sposób widzenia: skandalem, czymś niezrozumiałym i budzącym odrazę jest nie śmierć — skandaliczne jest opieranie się odgórnym wyroczniom i ustalonemu porządkowi rzeczy, ziemskiemu i transcendentnemu. Przynajmniej w pojęciu tradycyjnie myślącej wiejskiej społeczności.

Załamanie starego rytuału umierania inaczej wygląda z punktu widzenia jednostki, a inaczej, gdy spojrzeć na nie z perspektywy zbiorowości. Z jednej strony zwłoka, pod przebraniem kłopotliwej do spełnienia ostatniej woli, ujawnia gdzieś pod spodem pierwotny lęk przed śmiercią, lęk, który dziś za sprawą działań instytucjonalnych został na pozór stłumiony. Desperackie zachowanie zdaje się świadczyć o tym, że świadomość śmierci jest świadomością ciągłego jej odraczania. Strach przed śmiercią to przede wszystkim strach przed niebytem, jak udobitnia Eugeniusz Grodziński — strach przed bezpowrotną utratą „mego świata”. „W odczuciu człowieka »jego świat« jest w pewnym sensie wieczny, gdyż otacza go i towarzyszy mu, odkąd on sam siebie przypomina”²⁰. Zatem

¹⁹ Księga Kaznodziei Salomona, 3,1,2. W: Biblia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Warszawa 1975, s. 735.

²⁰ E. GRODZIŃSKI: *Stosunek do śmierci własnej i cudzej*. W: *Sposoby istnienia. Działanie wobec siebie i innych*. Red. J. RUDNIAŃSKI, K. MURAWSKI. Warszawa 1988, s. 55.

ów „wieczny” własny świat — a jego odpowiednikiem miałby być dla Jacentego grób w rodzinnej wsi — nie może przestać istnieć. I w rzeczy samej, przykrawana na ludową modłę wizja wiecznego spoczynku, jaką snuje Jacenty, jest odbiciem tego, co znajome, cechuje ją swojska, intymna aura. Ksiądz zresztą natychmiast podchwytuje tę konwencję, proponując mu zarezerwowane dla siebie miejsce na przykościelnym cmentarzu i kusząc urokami pośmiertnej arkadii („nawet w największe skwary chłodny, orzeźwiający cień... A jaki widok, jaki widok na okoliczne wzgórza, na doliny!...”²¹).

Z drugiej strony zaburzenie uświęconego ceremoniału naraża na dotkliwe konsekwencje, powoduje zachwianie równowagi w życiu zbiorowości; pomijając już komplikacje czysto praktyczne, przede wszystkim w sferze symbolicznej. Podobnie dzieje się też w *Requiem dla gospodyni*, gdzie obrzęd, sprawowany niegdyś przy zmarłych, ostatecznie się nie odbędzie, albo raczej: odbędzie się, ale w nowej, urągliwie zlaicyzowanej i pokracznej postaci. W społecznościach pierwotnych, których pozostałością w obu sztukach są wiejskie rodziny, śmierć indywidualna nie była jednocześnie „prywatna”, „każda śmierć miała charakter społeczny, publiczny i zbiorowy, była zawsze dziełem zbiorowej *woli* grupowego — podkreśla Baudrillard — a nie biologicznego przyswojenia, które dokonywało się poprzez święto i rytuał”²². Według francuskiego socjologa, sens takich praktyk polegał na zapewnieniu odpowiedniej cyrkulacji energii duchowej.

Nie wystarczy „zwrócić” śmierci naturze, należy ją wymienić zgodnie ze ściśle przestrzeganymi regułami rytuału, a wtedy energia zmarłych i samej śmierci przestaje być zwykłą resztką „natury”, może powrócić do grupy, może zostać przez nią wchłonięta, a następnie roztrwoniona, zamiast pozostawać śladem „natury”²³.

O przeistoczenie tej duchowej energii toczą się zabiegi w *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego. Zgodnie z wierzeniami ludo-

²¹ S. GROCHOWIAK: *Kaprysy Łazarza...*, s. 205.

²² J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć...*, s. 211.

²³ Ibidem, s. 212.

wymi śmierć wprowadza zmarłego w nowy stan, określany w antropologii jako liminalny, graniczny. Zmarły znajduje się w stanie „zawieszenia”, gdyż nie należy już do świata żywych i nie osiągnął jeszcze rzeczywistości pozaziemskiej, transcendentnej. Jego dusza znajduje się w pobliżu ciała oraz domostwa. Praktykowane niegdyś na wsiach modlitewne czuwanie przy zmarłym miało mu ułatwić spokojne rozstanie się z tym światem i przejście na „tamten” świat. Modlitwą pomagano duszy w walce ze złymi duchami, a przede wszystkim wprowadzano zmarłego w sakralną przestrzeń. Według polskich wierzeń ludowych, zaniedbanie tego obyczaju oraz brak oznak żalu są zagrożeniem dla żywych — raniąc zmarłego, mogą wywołać jego gniew, a w następstwie zemstę na rodzinie i całej społeczności²⁴.

Sztuka Myśliwskiego rozgrywa się wokół perypetii związanych ze starodawnym zwyczajem czuwania przy zmarłych, od lat zapomnianym i przez nikogo już niepraktykowanym, przeto rytm akcji wyznacza sekwencja działań okołobrzędowych i nieledwie farsowych epizodów, jej sens — dramaturgia niespełnionego rytuału. Oryginalność pomysłu polega na tym, że autor spróbował uchwycić moment głębokiej transformacji kulturowej, podejmując analizę zmian społecznych postaw wobec śmierci, która w polskiej kulturze zawsze miała doniosłe znaczenie. W istocie bowiem umiera tu nie tylko człowiek, ginie również świat, którego był częścią i który uosabiał: tradycyjna polska wieś, a właściwie jej mit. Więcej, można wręcz powiedzieć, że to stosunek do śmierci jest dla Myśliwskiego najpoważniejszym symptomem kryzysu współczesnego świata i w tej perspektywie czytać jego tekst niczym ostrzegawczą lekcję na temat erozji wyobrażeń symbolicznych i laicyzacji zachowań, czyli tego, co w dyskursie naukowym wielostronnie diagnozują antropolodzy czy filozofowie kultury. Nieprzypadkowo zgromadzenie w izbie Gospodyni staje się okazją do skonfrontowania wizerunków śmierci w sferze życia publicznego w trzech różnych kulturach. Przede wszystkim w kulturze polskiej wsi, z której śmierć właśnie

²⁴ B. OGRODOWSKA: *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne*. Warszawa 2008, s. 236—238, 248—252.

jest wypierana. O ile bowiem zachowuje jeszcze charakter wydarzenia rodzinnego, choć pozbawionego już dawnej powagi, to traci rangę wydarzenia w życiu wiejskiej społeczności, w „lokalnej” sferze publicznej, skoro mieszkańcy ignorują nakaz czuwania przy zmarłej, a do śpiewu żałobnych pieśni trzeba wynająć „zawodowych” muzyków. Następnie — w środowisku miejskim, reprezentowanym przez grupę przygodnych turystów, w którym śmierć została już dobrze ukryta. Wreszcie, dla dopełnienia obrazu, w kulturze amerykańskiej, w której negacja śmierci doprowadziła do jej osobliwej „naturalizacji”, idącej w parze z komercjalizacją.

Chociaż obrzęd czuwania nie przybierze właściwej mu formy, liczne tropy zawarte w konstrukcji fazy liminalnej mają wszelako uwidocznienie włączenie śmierci w porządek życia. Dlatego Gospodarzowi i Bolesiowi, obrońcom tradycji, przygotowania do wieczornej modlitwy i okolicznościowego poczęstunku często mylą się z przygotowaniami weselnymi. Co chwilę też któryś z nich udaje się do sąsiedniego pomieszczenia, gdzie złożono ciało, by coś powiedzieć lub poradzić się Gospodyni. Czy to oznaka tego, że jeszcze nie pogodzili się ze świadomością jej odejścia, czy może wyraz intymnego przeżywania żałoby? Pewnie pospołu, toteż więź ze zmarłą uzewnętrznia się w drobnych gestach i czynnościach (na przykład wieszanie makatki), które winny być wykonane tak, jak chciałaby Gospodyni. W świecie, do którego należą obaj mężczyźni, perspektywa, z jakiej człowiek patrzy na życie, jest silnie powiązana ze sposobem, w jaki widzi śmierć; gdy brak poszanowania dla jednego, nie może być też szacunku dla drugiego. Dobry lub zły przebieg życia w ich świecie postrzegany jest przez pryzmat końca — końca będącego zarazem przejściem — zatem zgodnie z tym systemem wartości, śmierci nie można usunąć ani uczynić czymś brzydkim i wstydliwym. Dlatego również w zbudowanej na scenie kuchennej izbie są tylko jedne drzwi — do pokoju, gdzie leży martwa Gospodyni, i na zewnątrz. Jedne i te same drzwi prowadzą na podwórko, drogę, do ludzi ze wsi — i do umarłej, w przestrzeń uświęconą.

W najbardziej jednak sugestywny sposób potwierdza tę więź przywołujące tradycję *Dziadów* i *Wesela* nałożenie planów gry, realnego i wizyjnego. Myśliwski z konsekwencją zachowuje granice

intymności śmierci, nie wspominając ni słowem o samych okolicznościach zgonu, a także odsuwając z pola widzialności ciało i umieszczając je umownie w przyległej izbie. Choć do tamtego pokoju coraz to ktoś wchodzi i stamtąd wychodzi, ciała umarłej nigdy nie widać. Przez scenę, w na pół sennych wizjach Bolesia, przewija się natomiast Gospodyni jako najpierw młoda, później dojrzała, wreszcie coraz starsza kobieta. Nie bez powodu rola medium powierzona została mającemu opinię wiejskiego „głupka” Bolesiovi. To paradoksalnie bodaj najrozsądniejszy zabieg, ażeby znaleźć dziś wyraz dla odwiecznej wiary człowieka, że jest on elementem szeroko pojętego porządku kosmologicznego, niekończącego się dla jednostki wraz ze śmiercią ciała.

Myśliwski, traktując pośmiertny obrzęd jak swoisty papierek lakmusowy zmiany statusu śmierci w sferze publicznej, jak sytuację diagnostyczną umożliwiającą krytykę współczesnej cywilizacji w jej wynaturzonym, tandetnym wydaniu, w tym kontekście wydobywa sens przekonania, że śmierć nie jest kresem życia. W aurze nostalgicznego *requiem* przypomina o ich nieodróżnialności, a więc restytuuje taki sposób myślenia, który zakłada niemożność ich wyodrębnienia i odseparowania w porządku symbolicznym. Wnioski, do jakich skłania dramaturg, spotykają się z refleksją Foucaulta i teoretyków ponowoczesności, Baumana i Baudrillarda, którzy, acz z odmiennych pozycji światopoglądowych, dostrzegają podobną współzależność. „Śmierć nie jest kresem — deklaruje z mocą ten ostatni — lecz odcieniem, modalnością życia, a życie — odcieniem śmierci”²⁵.

Tymczasem niedopełnienie obrzędu grozi zerwaniem tego związku. Prowadzi także do rozspójnienia relacji między żywymi; w *Requiem dla gospodyni* nikt z miejscowych nie przyszedł na czuwanie, co oznacza, że wiejska społeczność nie potrafi się już skonsolidować w chwili tak ważnego kiedyś wydarzenia, jakim była śmierć jednego z jej członków. Łączności, nawet jej namiastki, tym bardziej nie są w stanie stworzyć przybysze z miasta, łąpczywie biesiadujący przy

²⁵ J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć...*, s. 203. Na różne sposoby, w ramach różnych szkół filozoficznego myślenia, przekonanie to artykułują rozmówcy Christiana Chabanisa. Zob. Ch. CHABANIS: *Śmierć, kres czy początek...*

wtórce elegijnych pieśni śpiewanych przez opłaconych muzyków z młodzieżowego zespołu. I podobnie jak w *Kaprysach Łazarza*, „aspołeczny”, choć naturalny opór wobec śmierci: odstąpienie od religijnej praktyki, zdaje się budzić obawę zakłócenia wymiany, czyli uszczuplenia zysku, jaki umarli mogą przynieść żywym. Rytuały spajające wspólnoty, zwraca uwagę Fernando Savater, wywodzą się z potrzeby wspólnej walki ze śmiercią. „Kulturowa solidarność z bliskimi — najpierw z nielicznymi, później z coraz większymi grupami [...] — bierze się z chęci uwiecznienia siebie i pogłębienia życia, przyznania sobie nawzajem nieśmiertelności odmawianej przez naszą kondycję”²⁶. Pozostawienie umarłych samym sobie, przeciwko czemu występują *Gospodarz* i *Boleś*, narusza więc integralny charakter losu tych, którzy wcześniej czy później pójdą ich śladem. Kulturowe protezy nieśmiertelności, jakkolwiek dają ochronę niepewną, kruchą i niejednoznaczną, pozwalają wierzyć, że wypadek indywidualnej śmierci można przezwyciężyć dzięki zbiorowej wieczności.

Ostatnia odsłona: ciało

Przedstawić śmierć to pokazać lub opisać jej okoliczności, reperkusje fizycznej i duchowej straty, to, czym jest dla żywych, ich odczucia i reakcje — sam akt, jego najgłębsza tajemnica, będzie zawsze nieuchwytny. Tym, co najbardziej kłopotliwe, jest martwe ciało, poświadczające to obowiązująca już w antycznym teatrze ściśle określona konwencja. W naocznym widoku ciała kryje się niebezpieczeństwo obsceniczności, stąd prawem przeciwwagi wyjściem bywała i bywa estetyzacja, ale też najłatwiej tu o banalizację i kicz, nie tylko w ikonosferze popkultury. Formy reprezentacji w sztuce oscylują między wzniosłością, dostojeństwem a zwyczajnością,

²⁶ F. SAVATER: *Mój słownik filozoficzny*. Przeł. M. BORYSKA, K. KACPRZAK. Poznań 2003, s. 350.

chłodem, ascezą; między świadomością ohydy a jej maskowaniem²⁷. Opozycyjne i refleksywne względem zwyciężającego w erze nowoczesności podejścia w kulturze, która z przyczyn etycznych i estetycznych schowała ludzkie zwłoki, uobecniają, inscenizują czy uwalniają to, co w ludzkim doświadczeniu nieświadome, skrajnie obce, wymykające się kontroli umysłu, archetypowe. Teatr, tak mocno ufundowany na relacji widzialnego i niewidzialnego, żeby mówić o śmierci, nie musi pokazywać martwych ciał. *Opsis* mogą zastępować różne formy wysłowienia, a scenicznym eufemizmem wywołującego nieprzyjemne konotacje „trupa” może być ciało umierające lub ciało przygotowywane do ostatniej drogi; zastąpione manekinem lub bardziej umownym znakiem. Skala i jakość doznań zależą w decydującej mierze od tego, jak spojrzeniem odbiorcy kieruje autor tekstu i jego wirtualny, a następnie także realny reżyser.

W *Cicho* Mariusza Bielińskiego mamy taki rodzaj przedstawienia, który mimowolnie zdradza działanie cenzury w zakresie dopuszczalności dyskursu o zmarłych (zwłokach, nieboszczyku, trupie) oraz upubliczniania widoku ludzkich szczątków. Koncept pośmiertnej reprezentacji w jego sztuce opiera się na przemieszczeniu i językowej ekwiwalencji. Babci, która utożsamia ten sam co u Myśliwskiego świat tradycyjnej obyczajowości, stale towarzyszy myśl o godnym i rzetelnie spełnionym odejściu, skojarzona z prostodusznym, nader konkretnym rozumieniem życia wiecznego. W przeciwieństwie do wnuczka Marka, śmierć nie jest dla niej problemem egzystencjalnym, lecz wyłącznie praktycznym. W scenariuszu, który zawczasu układa, najważniejszą rolę odgrywają więc sprawy związane z przygotowaniem ciała oraz pochówkiem, planowane z najmniejszymi detalami niczym gospodarskie czynności.

Ubrać by się jakoś trzeba. Ubranie mam przyszykowane, dawno już, w szafie wisi i chyba trzeba tylko przewietrzyć. Wietrzyłam niedawno, ale może to za mało. Sama się nie ubiorę. [...] Do

²⁷ Zob. L.-V. THOMAS: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. KOCJAN. Łódź 1980; A. PIENKOS: *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*. Gdańsk 2000, rozdział *U łoża śmierci — egzamin prawdziwego realisty*, s. 149–174.

kaplicy pójde. Tam przecież mają swoich, a oni rach-ciach i już jestem ubrana²⁸.

Jak nagrobne fotografie, symboliczny ślad po nieobecnych, opis dokonany przed zgonem jest tu umownym obrazem-znakiem ciała, które, niewidoczne, przez cały czas leży obok w kaplicy.

Równie wielką wagę do zewnętrznej oprawy przywiązuje Jacenty z *Kaprysów Łazarza* — uparcie pertraktując z rodziną w sprawie miejsca spoczynku, sam ubiera się w odświętny strój, dopomina o nieprzyszyty guzik u koszuli, o złotą szpilkę do krawata. „Godne umieranie” (*ars moriendi*), skupione na stylizacji ciała, przywodzi w obu wypadkach na myśl szczególny akt performatywny, wykonanie roli, roli zasługującej na szacunek ze względu na ogromny wysiłek, jaki musi umierający włożyć w to, aby tę rolę należycie wykonać. Kryje się w tym oczywisty paradoks polegający na tym, że człowiek nie potrafi przeniknąć wyobraźnią rzeczywistości „po tamtej stronie”, wyobrazić sobie siebie po śmierci inaczej, jak tylko wedle tego, co zna i jak doświadcza siebie w ziemskim życiu²⁹. Nic dziwnego, że działania podejmowane przez postaci jako zadośćuczynienie osobistej potrzebie, prywatnemu obowiązкови, mają coś z inscenizacji półświadomie zorientowanej na publiczną obecność. Wyeksponowanie aspektu performatywnego jednocześnie nie dopuszcza do przekroczenia społecznie akceptowalnych norm moralno-obyczajowych i zasad *decorum*, pozwala oddalić to, co w śmierci materialne, dotkliwie cielesne, zatrważające, a co mogłoby przybrać cechy subwersywne. W klimacie „łagodnych” jakości estetycznych utrzymany jest również scenariusz nakreślony w *Dobrze* Tomasza

²⁸ M. BIELIŃSKI: *Cicho*. „Dialog” 2002, nr 10, s. 39.

²⁹ Trafnie, z dociekliwością filozofa pisze na ten temat Thomas Nagel: „Żeby wyobrazić sobie unicestwienie siebie, musisz pomyśleć o tym od zewnątrz — pomyśleć o tym własnym ciele, gdy już niczego nie doznaje i uszło [z niego — E.W.] całe życie. Żeby coś sobie wyobrazić, nie musisz wyobrażać sobie, jakie byłyby twoje przeżycia, gdybyś tego doświadczył. Gdy wyobrażasz sobie własny pogrzeb, nie wyobrażasz sobie, że jesteś obecny na tym pogrzebie, co jest zdarzeniem niemożliwym: wyobrażasz sobie, jak by to wyglądało dla kogoś innego”. T. NAGEL: *Co to wszystko znaczy?*. Przeł. M. SZCZUBIAŁKA. Warszawa 1993, s. 82.

Mana. Tyle tylko, że Starszy Mężczyzna projektuje los swych doczesnych szczątków już na nowoczesną modłę: kremacja, a potem „do puszczyki, zakopać w ogrodzie pod wisienką”³⁰.

Ciekawe, że na tle przedstawień powściągliwych w wyrazie i niebezpośrednich, respektujących społeczne i artystyczne konwencje, zdecydowanie odmienne wyobrażenie martwego ciała przynosi *Lalek* (1961), „sztuka na głosy” Zbigniewa Herberta. Realistyczne — bo niewyretuszowane. W III części zatytułowanej poetycko *Ubieranie do snu* mówi się o krwawej pędze „od brzucha aż do szyi”, o spuchniętych nogach, zlepionych włosach, fizjologicznych odruchach, „złym zapachu” i równie rzeczowo o trudnościach z ubraniem zwłok oraz nadaniem im odpowiedniego wyglądu³¹. To spojrzenie obserwatora, nie kogoś, kto intencjonalnie rozważa „postać” nieistnienia siebie. Chłodny zapis rozkładu, bliski drastyczności, od jakiej nie stroniło dawne malarstwo i jaką nieraz demonstruje sztuka współczesna, być może dlatego również bardziej dostosowany do percepcji właściwej odbiorowi radiowemu, w każdym razie wówczas, gdy utwór powstał. Śmierć w jej cielesnym, nieoszlifowanym kulturowo wyrazie, zderzona przy tym z pobrzmiewającym kiepską literaturą, napuszonym komentarzem Poety — jest brzydka i odpychająca. Obrządki przy zmarłym, które mają nadać ciału pozory naturalności, zatuszować oznaki zachodzących w nim zmian, mogą być tylko iluzoryczną i niedoskonałą formą utajenia biologicznej kondycji nieboszczyka.

Ale z naturalistycznym obrazowaniem krzyżują się dwa inne rejestry stylistyczne, które częściowo odbierają ciału brzydotę fizycznej materii. Liryczne wspomnienia Matki, język miłości, intymności, wciąż bliskiej więzi ze zmarłym, oraz — naszkicowana w samym zakończeniu, w zaledwie kilku zdaniach — sceneria oficjalnej, publicznej ceremonii; do niej trzeba było wpierw przyszykować ciało. Opisane zabiegi są trwałą pozostałością praktyk dekoratywnych poprzedzających grzebanie, znanych od zarania kultury. Przyozdabianie zwłok znakami — w *Lalku* to blaszane wieńce — służyło

³⁰ T. MAN: *Dobrze...*, s. 71.

³¹ Zob. Z. HERBERT: *Lalek*. (*Sztuka na głosy*). W: IDEM: *Dramaty*. Wrocław 1997, *passim*.

temu, by jak najszybciej nadać im status osoby zmarłej, kładący kres ambiwalencji życia i śmierci, której najbardziej odstręczającym, trudnym do zniesienia świadectwem jest rozkładające się ciało. W utworze Herberta narzucanie maski naturalności niewiele jeszcze przypomina coraz powszechniej stosowane dziś metody upiększania i falsyfikacji. Niemniej ten sposób neutralizacji widoku śmierci — zarzuconej kwiatami i tandetnymi wieńcami, krzepnącej w imitacji życia — wydobywa na światło całą sztuczność ludzkich usiłowań, by ją zracjonalizować. Czy nie uświadamia, jak kruche i ułomne są nasze środki przeciwko demonstracji jej mocy? Czy drażniąc nasze poczucie smaku, nie zmusza zarazem do jej akceptacji?

Jeśli radiowy tekst Herberta burzy granice estetyczne, to nie podważa samej, fundamentalnej, zasady reprezentacji, tak jak i rozważane tu dramaty sceniczne. Teatr bodaj najmocniej ze wszystkich sztuk uzmysławia to, co w antropologii śmierci konstytutywne, mianowicie iż jej poznanie jest zawsze zapośredniczone — może być tylko doświadczeniem śmierci innego. „Wszystko, co możemy powiedzieć i pomyśleć na temat śmierci i umierania oraz ich nieuchronności, pochodzi z drugiej ręki. Znamy to ze słyszenia albo z wiedzy empirycznej”³² — powiada Lévinas, w lapidarnym skrócie formułując prawdę, która w refleksji na temat ludzkiego przeznaczenia powtarza się przez wieki. Niemożność przekazania tego wewnętrznego doświadczenia znakomicie oddał Herbert w innej sztuce, pozostawiając tym samym domysłowi i wrażliwości odbiorcy, w sferze niewypowiedzianego, to, co w nim intymne: samotność i milczenie. W *Drugim pokoju* umierająca kobieta znajduje się tuż obok, w pokoju za ścianą, a odgłosy zdarzenia są tylko zdawkowo relacjonowane głosami jej sąsiadów, młodego małżeństwa. Teatr jako medium demonstruje zatem zapośredniczenie doświadczenia, równie mocno bowiem uzmysławia, że odbiorca postawiony jest w sytuacji podglądania i/lub podsłuchiwanie. Może przyglądać się umieraniu fikcyjnej postaci, jak w *Dobrze*, *Katarantce*, *Kapryśach Łazarza* i *Cicho*, lecz przeżycie dramatyczne wydarzenia śmierci to odpowiedź na cudze reakcje, efekt poznania zachowań innych sce-

³² E. LÉVINAS: *Bóg, śmierć i czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2008, s. 15.

nicznych postaci, jak dzieje się w *Lalku*, *Requiem dla gospodyni* czy również w *Cicho*.

„Teatralna śmierć” zawsze nadawała szczególną intensywność relacji między sceną a widownią. To przywilej teatralnej komunikacji ważny, jak się zdaje, zwłaszcza dziś, kiedy ekspansja widzialności w środkach przekazu prowadzi do oswojenia się ze śmiercią, czy wręcz — do zobojetnienia na śmierć masową pokazywaną w mediach. W przeciwieństwie do tego typu percepcji teatr umożliwia empatię, współodczucie, które zostały stłumione w odbiorze medialnych obrazów śmierci. Kontekst widowiska medialnego nie jest bez znaczenia w przypadku najnowszych tekstów, Myśliwskiego, Mana i Bielińskiego, które, oferując perspektywę jednostkową, przedstawiając zjawiska w skali rodzinnej czy społecznej, dają się odczytywać jako kontrpropozycja biernej obserwacji śmierci anonimowej, choć w istocie, wypada dodać, żaden z rozpatrywanych tu autorów nie stawia widza w narzuconej arbitralnie pozycji świadka. Jeśli chodzi o teksty wcześniejsze, Grochowiaka i Herberta, stają się one w pełni zrozumiałe w kontekście złożonych procesów kształtujących świadomość zbiorową, które były następstwem wojennej traumy, jako poniekąd gest rewizji wobec wyparcia strachu i śmierci w powojennej kulturze polskiej, ściślej zaś — w życiu oficjalnym³³. Bez względu na historyczne odniesienia współczesny dramat może być refleksywnym polem sztuki, która próbuje osadzić na nowo zagadnienie śmierci w przestrzeni publicznej, znaczącym głosem w dyskusji na temat jej tabuizacji oraz marginalizacji w praktyce kulturowej. I choć rzadko bywa miejscem radykalnego przekroczenia, to bardziej lub mniej wyraźnie wskazuje na przyjęte milcząco granice obyczajowe i etyczne, a tym samym — na rozdział sfery przeżyć estetycznych i sfery doświadczeń społecznych.

³³ Szerzej na temat wymazania śmierci w kulturze powojennej Polski spowodowanego doświadczeniami wojny pisze Grzegorz NIZIOŁEK w książce *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.

Ewa Wąchocka

Death in "New Scenery"

Summary

The change in the place of death in contemporary culture was caused by two interdependent phenomena — the desire to completely rule over life, and a utopian faith in unlimited possibilities of its prolonging. At the deepest level, a widespread disappearance of faith in immortality is the cause of this change. The result of this mass removal is the "privatization" of individual death, its removal from the field of social and cultural visibility, as opposed to the reach and omnipresence of the occurrence in media public space, where the event of death is treated in the category of a show. A meta-commentary to cultural processes is the manner, in which the subject of death is revealed in both art and thanatological thought. The dramas analyzed within this text — *Kaprysy Łazarza* by S. Grochowiak, *Lalek* by Z. Herbert, *Requiem dla gospodyni* by W. Myśliwski, *Dobrze* by T. Man, and *Cicho* by M. Bieliński — often turn out to be an artistic exemplification of judgments of philosophers, anthropologists, or culture historians (M. Heidegger, M. Scheler, L. Kołakowski, Z. Bauman, E. Lévinas, J. Baudrillard, Ph. Ariès), and confirm the direction of theoretical thought. The authors of dramas show, on the one hand, the impossibility of communication related to the intimate experience of death (silence as a form of exclusion), on the other — the dawn of old rituals accompanying dying. The older texts — those by Grochowiak and Herbert — can be read as a gesture of revision towards the suppression of fear and death in post-war culture of Poland, a result of the war trauma. The newest works — those by Myśliwski, Man, and Bieliński — as a counter-proposal to a media show, to its passive observation of anonymous death. Regardless of historical references, contemporary drama is a reflective field of art, which attempts to settle anew the subject of death in the public sphere, a significant voice in discussion on its tabooing, and its marginalization in cultural practices.

Ewa Wąchocka

Der Tod in „neuen Dekorationen“

Zusammenfassung

Die Position des Todes in der gegenwärtigen Kultur hat sich geändert. Die Ursache dafür sind zwei voneinander abhängige Phänomene: der Wunsch,

sein Leben völlig zu beherrschen und utopische Hoffnung, das Leben bis ins Unendliche verlängern zu können. Auf tiefster Ebene liegt diese Ursache darin, dass man an die Unsterblichkeit nicht mehr glaubt. Infolgedessen wird der individuelle Tod heutzutage „privatisiert“ und für Gesellschaft und Kultur unsichtbar gemacht, während der Tod im öffentlichen medialen Bereich als ein Spektakel betrachtet wird. Die Art und Weise auf welche das Thema des Todes sowohl in der Thanatologie als auch in der Kunst zum Ausdruck kommt kann ein Metakommentar zu den Kulturprozessen sein. Die im vorliegenden Artikel zu analysierten Dramen: *Lazarus Launen* von S. Grochowiak, *Lalek* von Z. Herbert, *Requiem für eine Hausfrau* von W. Myśliwski, *Gut* von T. Man und *Still* von M. Bieliński erwiesen sich meistens als künstlerische Exemplifikation der Meinungen von Philosophen, Anthropologen oder Kulturhistorikern (M. Heidegger, M. Scheler, L. Kołakowski, Z. Bauman, E. Lèvinas, J. Baudrillard, Ph. Ariès) und bewahrheiten die Richtung der theoretischen Betrachtungen. Die Autoren von Dramen zeigen einerseits, dass die mit intimer Erfahrung des Todes verbundene Kommunikation unmöglich ist (Schweigen als eine Art Ausgrenzung), andererseits deuten sie dem Zuschauer an, dass die mit dem Sterben einst einhergehenden Rituale heute passé sind. Frühere Texte von Grochowiak und Herbert können verstanden werden als eine Revision von der Angst- und Todverdrängung in polnischer Kultur der Nachkriegsjahre, die die Folge der Kriegstrauma war. Die neuesten Werke von Myśliwski, Man und Bieliński sind vielleicht ein Gegenvorschlag für einen medialen Spektakel, der eine passive Betrachtung des anonymen Todes aufzwingt. Abgesehen von allen historischen Konnotationen wird das gegenwärtige Drama zum Betätigungsfeld der Kunst, die das Thema des Todes im öffentlichen Bereich wieder anzusiedeln versucht. Es ist auch eine wichtige Stimme in der Diskussion über Tabuisierung und Marginalisierung des Todes.